

LUKÁCS LEE A NOVALIS: LA NOCIÓN DE “DESTINO”

MARTÍN IGNACIO KOVAL*

NATALIA REY CALLONE**

RESUMEN

Este trabajo rastrea las variaciones y concomitancias en los modos en que György Lukács interpretó el romanticismo, en general, y la obra de Novalis, en particular, en sus periodos pre-marxista y marxista. La hipótesis es que, más allá de algunos cambios “superficiales”, Lukács lee siempre, en Novalis, una crítica fracasada de la realidad degradada del mundo burgués, a la que el poeta romántico, sin quererlo, le concede el estatus de destino. La intención última es contribuir a la comprensión de por qué, para Lukács, Goethe representa el polo positivo frente a Novalis.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, destino, Goethe, sociedad burguesa, renuncia.

INTRODUCCIÓN

Novalis está presente de manera bastante inmutable a lo largo de la dilatada obra teórica de Lukács. Desde *El alma y las formas* (1911), pasando por *Teoría de la novela* (1916; publ. como libro en 1920), hasta –al menos– los escritos marxistas de la década de 1930, el autor del *Enrique de Ofterdingen* está representado como una figura que, si bien le merece cierto respeto en la medida en que realiza una crítica a la modernidad capitalista, lo hace de manera tal que termina por legitimar la degradación presente, o, al menos, por erigir a la sociedad burguesa como “destino” ineluctable. En pocas palabras: buscar un paraíso en

* Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina.
E-mail: martinignaciokoval@gmail.com.

** Mestranda pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, Argentina.
E-mail: nati.tm@hotmail.com.

la Edad Media o en un fabuloso mundo poético equivale a tanto como concederle el triunfo a la degradación capitalista.

Novalis es para Lukács el representante típico de aquellos que capitulan sin luchar, sin buscar una posible transformación concreta y realista de la realidad dada. Es quizás por esta razón que, en una carta a Leo Popper del 27 de octubre de 1909, Lukács afirma que “mi vida es, en gran medida, una crítica de los románticos” (1986, p. 104). Es decir, Lukács se concibe a sí mismo como heredero de la tradición antirromántica, que, como veremos, tiene en Goethe a uno de sus más importantes representantes. En este sentido, entender la crítica lukácsiana de Novalis es, a la vez, un modo de comprender el modo en que el propio Lukács se concibe a sí mismo como intelectual en el contexto de su época, signada por la eclosión de las corrientes irracionistas que tendría su punto culminante en el ascenso del nazismo.

EL JOVEN LUKÁCS

En *El alma y las formas* (1911), la descripción que Lukács hace del contexto histórico-intelectual alemán posterior a 1789 es, de un modo notorio, similar al que hace del propio contexto de producción del libro, caracterizado por lo que él percibía como un clima de decadencia y anarquía. Así, explica que a finales del siglo XVIII, cuando en Francia “res[onaba] la tierra [por las] batallas [...] de la burguesía combatiente, victoriosa y consciente de su victoria”, “para Alemania no había más que un camino hacia la cultura: el interno, el de la revolución del espíritu; nadie podía pensar seriamente en una revolución real”. Es por esta razón que “[t]oda energía se dirigió hacia adentro” (LUKÁCS, 1985, p. 79). “[H]ombres que del otro lado del Rin habrían sido héroes trágicos no podían aquí vivir su destino más que en las poesías” (p. 80), dice Lukács. La consecuencia de esto fue la “mortal soledad” de los intelectuales alemanes, y, en particular, del movimiento romántico (que, en el contexto de redacción de Lukács, tendría su correlato en el impresionismo).

La otra cara de esto la constituyen los anhelos de “poetizar la realidad” del primer romanticismo, que son entendidos por Lukács como reacción irracional frente a las condiciones sociopolíticas adversas. “Es

el arcaico sueño de la edad de oro. Pero su edad de oro no es la fortaleza, perdida para siempre, de tiempos pasados que sólo asoma a veces su sombra en los sueños hermosos; es la meta [...]. [E]s la ‘flor azul’, [...] la Edad Media que veneran entusiastamente” (p. 87). La poetización de la realidad implica la ruptura de los límites, precisamente, entre el arte y la vida; dicho en otros términos: “La poesía se convirtió verdadera y totalmente en centro de todo el mundo. La concepción del mundo del romanticismo es el más auténtico panpoetismo: todo es poesía [...]. Nunca y para nadie ha sido la palabra “poeta” tan multisignificativa, tan santa y omnicomprensiva como para el romanticismo” (p. 87).

Los románticos no estaban dispuestos a “renunciar” a nada: no querían ninguna limitación. Lukács considera que este gran proyecto romántico de disolución de los límites, de “poetización” de la realidad, es problemático y autodestructivo. En efecto, más que poetizar la realidad, lo que lograron los románticos fue crear un mundo imaginario, poético, regresivo, ajeno a la realidad socio-histórica. Construyeron un mundo de subjetividades más allá de las cuales no existía ya la objetividad. La pérdida de conciencia de la objetividad es, en efecto, el centro de la crítica de Lukacs a Novalis:

El camino hacia adentro [de los románticos] no podía conducir más que a una fusión orgánica de todas las incidencias, a una hermosa armonía de imágenes de cosas, *pero no a un dominio de estas*. Pero ese camino hacia adentro era la única posibilidad abierta para su nostalgia de la gran síntesis de unidad y universalidad. Buscaban un orden, pero un orden que lo contuviera todo, *por el cual no fuera necesaria ninguna renuncia* [Entsagung]. [...] la unificación de esa unidad y de esa universalidad no es realizable más que en la poesía; por eso esta se convirtió para el romanticismo en centro del mundo (p. 88).

De este modo prosigue Lukács:

Sólo así pudieron realizar su ambición de abarcarlo todo, pero con ello *no llegaron a ningún conocimiento de su limitación*. [...] [a] sí *consiguieron creer que es posible una acción sin renuncia* [Verzicht] *y un poetizar en la realidad*. Pero todo hacer, toda acción y toda creación limitan; una acción no se realiza nunca sin renuncia [Verzicht] y su autor no poseerá nunca omnilateralidad. La trágica

ceguera de los románticos consistió en que ni pudieron ni quisieron ver claramente esta necesidad (p. 90).

El arcaizante sueño de la Edad de Oro de un Novalis es regresivo, reaccionario, ya que supone la voluntad de crear imaginariamente una comunidad que niega el curso histórico real, el cual ha conducido a la disolución de los lazos orgánicos que unían al individuo con su entorno, dando lugar a la sociedad burguesa moderna, compuesta por individuos aislados, solitarios (JUNG, 1988, p. 53). La “poetización de la realidad”, el “retorno” de la Edad de Oro como meta, conducen, como se desprende de las citas de Lukács, a un “olvido” de los límites, esto es, de la realidad objetiva externa al individuo. Los románticos, al querer “poetizar” la realidad, fueron caprichosamente voluntaristas: reaccionaron a la degradación del capitalismo queriendo “embellecerlo” a voluntad, “mágicamente”.

Del otro lado de esta “mala solución” está Goethe. En la búsqueda de un orden interior que se opusiera a la anarquía exterior, dice Lukács, sólo Goethe fue exitoso. “Sólo él consiguió hallar un orden para sí” (LUKÁCS, 1985, p. 81). Esto quiere decir: logró “mantener separado lo heterogéneo y [...] crear una nueva articulación del mundo unitaria en sí y definitivamente separada de la realidad” (p. 90). Las creaciones artísticas de Goethe suponen “una isla” dentro del caos. Goethe no quiso imponer su voluntad a la realidad, sino que aceptó (y se resignó a) su carácter irremediamente corrupto y se cerró ante ella. Es superior a los románticos, porque estos tienen una “inaptitud para la [...] renuncia” al “brillo de la vida” (VEDDA, 2006, p. 172). Es por esta incapacidad para, por un lado, aceptar el carácter irremediamente corrupto, anárquico, de la realidad y, por otro, entender que la salvación sólo es posible en el acatamiento del deber y la conciencia de los límites (entre el arte y la vida, por ejemplo), que el individualismo romántico, para Lukács, “es más duro y testarudo, más consciente y *sin compromisos* que el de Goethe” (LUKÁCS, 1975, p. 85).

El compromiso de Goethe con el trabajo artístico implica para este la posibilidad de entender que hay un mundo objetivo (el de la obra de arte) que lo excede y en virtud del cual tiene que dejar de lado su individualismo sentimental, así como también que existe una realidad material objetiva a la que se opone, precisamente, la obra de arte. La

fórmula *compromiso* empleada por Lukács es central. “Compromiso” quiere decir, asimismo, *acción*: el hombre que actúa es un ser que, por una parte, sale de su interioridad, renuncia a su individualismo, deja de lado la especulación subjetiva, y, por otra, *se autolimita*, en el sentido de que llega a entender que no puede hacerlo todo, por el hecho de que toda acción tiene lugar en el tiempo y de que existe una objetividad con sus leyes inmanentes, que lo trasciende. Lo dice el propio Lukács, poniéndose claramente del lado de Goethe: “una acción no se realiza nunca sin renuncia” (1985, p. 91).

En *Teoría de la novela*, más allá del cambio en la posición epistemológica de Lukács, la *testarudez* romántica vuelve a estar en el primer plano de su crítica a Novalis. El filósofo húngaro parte de la crítica novalisiana del *Wilhelm Meister* y del modo en que Novalis “mostró” el triunfo de la poesía sobre la prosa en su *Enrique de Ofterdingen* (disolución de la forma novela, hacia el final, en cuento maravilloso), con la intención de probar que lo que ha hecho el poeta romántico no ha sido más que “romantizar la realidad hasta trasponerlo todo en lo meta-real, [...] en una esfera totalmente desprovista de problemas, metaproblemática, para la cual no bastan las formas de la novela” (LUKÁCS, 2002, p. 122).

El rechazo radical de Novalis frente a la idea de cualquier tipo de renuncia a los ideales poéticos, ante cualquier tipo de conciliación con la realidad, lo conduce a una huida subjetivista a un mundo de ensoñación en el que no es posible en absoluto la acción ni tentativa alguna de superación –al menos como postulado– de la degradación actual. Aparece aquí, de nuevo, la idea de que el carácter extremo de la posición de un Novalis termina por producir el efecto contrario: la legitimación y la consolidación del orden burgués existente. Es una claudicación sin combate. Dice Lukács que “la estilización de Novalis es puramente reflexiva, recubre, sin duda, el peligro en la superficie, pero lo agudiza en lo esencial” (LUKÁCS, 2002, p.123). Lo que se quiere decir es que la “romantización” novalisiana embellece de manera epidérmica la “fealdad” de las contradicciones de la sociedad burguesa, pero, en realidad, no hace más que concederle a esta su triunfo.

LUKÁCS EN LA DÉCADA DE 1930

En el artículo “La novela” (1934), incluido en *Escritos de Moscú*, el romanticismo es entendido como el resultado de “una respuesta reaccionaria frente a la Revolución Francesa y una confusa protesta contra la fealdad del capitalismo en su despliegue triunfal” (2011, p. 57). Esta “confusa protesta” tiene, por su parte, un signo regresivo, ya que va de la mano de la nostalgia por un tipo de sociabilidad perdida: está “vuelt[a] hacia atrás”. Lo cierto es que este darle la espalda a la realidad degradada “[se sustenta] en un reconocimiento inconsciente, tácito, de que el sistema capitalista, con todas sus consecuencias, es un ‘destino’ ineluctable” (p. 57). Es por esta razón que el romanticismo no está en condiciones de “buscar por sí mismo los elementos de autonomía humana subsistentes en la realidad social y ponerlos en el centro de la configuración épica por medio de un generoso realismo” (p. 58). El *idealismo mágico* de Novalis, que supone la creación libre, por propia voluntad del poeta, de una realidad “mejorada”, es, así pues, tan solo una manifestación entre otras de la “huida” romántica de la realidad.

El problema es, entonces, que esta huida de la realidad degradada de la vida moderna, de la prosa capitalista, “no significa en última instancia otra cosa que una capitulación sin combatir ante esta prosa, entendida como ‘destino’” (p. 59). No deja de llamar la atención esta segunda mención de la palabra “destino” en las breves páginas que Lukács dedica al romanticismo en “La novela”. La oposición rígida, inmadura, podríamos agregar, ante la prosa de la vida burguesa, equivale a una capitulación ante ella. El inconveniente de la “protesta” romántica es, en esta línea, su radicalidad, que, contra lo que pudiera esperarse, termina volviéndola superficial. En este punto, el modo en que Goethe elabora artísticamente los mismos conflictos da cuenta, en el planteo de Lukács, de nuevo, de su superioridad respecto del infantilismo romántico encarnado en la premisa de la “no conciliación” de un Novalis.

La búsqueda de un “punto medio” entre el subjetivismo romántico y la claudicación filisteas ante la realidad burguesa es propia, en la época que va de 1789 a 1848, de un autor como Goethe. En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, Goethe habría mostrado la posibilidad de una conciliación entre el individuo y la sociedad. Si bien para ello hubo de recurrir a “una maquinaria romántica” –la sociedad configurada en dicha novela está idealizada por la existencia de la *Sociedad de*

la Torre, ese grupo de nobles que velan por el correcto desarrollo de Wilhelm Meister y que, en ese sentido, agregan un elemento no realista en la novela—, la idea de que sería posible encontrar un equilibrio tal se debe a la convicción goetheana de que la tarea del escritor es “encontrar y configurar los elementos de autonomía humana aún existentes [en la sociedad burguesa]” (LUKÁCS, 2011, p. 59).

Lo que queremos retener aquí de esta constatación es lo siguiente: en el *Wilhelm Meister*, la degradación capitalista del individuo no es un destino sino un poderoso peligro ante el que claudican *muchos* (Werner, el amigo y socio de Wilhelm, es solo el caso paradigmático), pero *no todos*. La crítica que Novalis le hizo a la novela de Goethe —y que es un elemento clave para entender su *Enrique de Ofterdingen*—, que Lukács trae a colación en el contexto que estamos refiriendo y que considera atinada en tanto hace justicia a gran parte de lo que sucede en el *Meister*, da cuenta precisamente del carácter menos radical de la apreciación negativa de Goethe con relación a las consecuencias del capitalismo. Menos radical, pero superadora con respecto a la romántica, pues no implica la huida del héroe sino su acción concreta junto con otros individuos (los miembros de la *Sociedad de la Torre*) en pos de un mejoramiento de las condiciones de vida de, al menos, una parte de la sociedad.

En fin, más allá del carácter necesariamente limitado —y condicionado por su posición de clase— de la crítica de Goethe al capitalismo —es incapaz de ver una “salida” que exceda el marco de la sociedad burguesa, a la que concebiría como último estadio del desarrollo humano—, su configuración realista de las contradicciones de la entera sociedad capitalista, así como la inclusión irónica de un elemento maravilloso (la *Sociedad de la Torre*) como condición de posibilidad para la superación de estas últimas, sirve para entender, si se hacen las mediaciones pertinentes, el camino de discernimiento intelectual que conduce hacia Marx.

En el ensayo “*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*” (1936), incluido en *Goethe y su época*, Lukács vuelve a remitir a la crítica que Novalis hace a la “tendencia polémica antirromántica” del *Meister* y afirma que lo que el poeta romántico ha querido hacer con su *Enrique de Ofterdingen* es “escribir una novela en la cual la poesía de la vida triunfara abiertamente sobre la prosa” (1968, p. 104). Lukács se refiere a los esbozos en los que Novalis da cuenta de cómo habría sido

el desenlace de su novela si la hubiera podido concluir. Así, todo habría resultado en “una cromática niebla de mágica mística en la que se habría perdido todo resto de concepción realista del mundo, un camino que partiendo de una realidad ya estilizada habría llegado al país de los sueños sin figuras y sin esencias” (p. 104).

Esto último no es más que una “disolución de la realidad en sueños” (p. 104), que es, por supuesto, una estrategia del todo ajena a Goethe. Lukács resalta las diferencias entre el *Meister* y la novela de artista de Novalis remitiendo al “elemento consciente” en la obra de Goethe, es decir, de nuevo, la *Sociedad de la Torre*. Es en virtud de este elemento que “se predica constantemente en la novela el odio al ‘destino’, a la entrega fatalista” (p. 101). La “entrega fatalista” está presente en algunos personajes románticos de la novela (como Mignon y el arpista, o Aurelia), y es atribuible también, si seguimos la argumentación de Lukács, a Novalis. La noción de “destino”, como se ve, vuelve a estar en el centro del rechazo del filósofo húngaro a la propuesta estética de Hardenberg.

EL DESTINO EN *LOS AÑOS DE APRENDIZAJE DE WILHELM MEISTER* Y *ENRIQUE DE OFTERDINGEN*

En la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, el joven héroe, imbuido de su deseo de dejar atrás la vida burguesa y convertirse en actor, sale un día de su casa y se cruza con un desconocido que, como nos enteramos mucho más tarde, es uno de los miembros de la *Sociedad de la Torre*. El desconocido lo invita a Wilhelm a tomar algo en un bar, donde conversan acerca de la colección de arte del abuelo de Meister —que el desconocido ha comprado en el pasado, siendo Wilhelm un niño—, y, en particular, de un lienzo del que el héroe gustaba mucho, a causa de una identificación con una de las figuras representada en él: un príncipe enfermo a causa de su intenso amor por una mujer ya comprometida.

En este contexto, Wilhelm se lamenta de que su padre haya decidido vender la colección del abuelo, a la que desde entonces ha echado de menos. Pero, con todo, piensa que “[esto] tuvo que ocurrir para desarrollar en mí una afición y un talento que hubo de tener un efecto muy

superior en mi vida que aquellos lienzos muertos”; “entonces”, explica “me consuelo y le agradezco al destino que me supo procurar, como sabe procurar a todos, lo mejor” (GOETHE, 2006, p. 193). La mención de la palabra “destino” llama la atención del desconocido, quien dice: “desgraciadamente, [escucho] la palabra ‘destino’ salir de labios de un joven. La escucho pronunciar por alguien que se encuentra en una edad en la que se atribuye la vehemencia de las inclinaciones a la voluntad de seres superiores” (p. 193). Wilhelm, por su parte, se extraña de lo que le dice el desconocido, que parece no creer en lo que, según el primero, es “un poder superior que nos lleva hacia lo mejor” (p. 193).

La reflexión que sigue del desconocido da buena cuenta de la cosmovisión goetheana: este explica que el mundo es una trabazón de azar y destino, y que la razón humana “toma a lo necesario por su fundamento y sabe rectificar, dirigir y utilizar lo azaroso” (p. 193). Además, advierte de los peligros que corre alguien inclinado a ver en lo azaroso “una suerte de religión”, y afirma que esta postura supone “renunciar al propio entendimiento y concederles a las propias inclinaciones un espacio ilimitado” (p. 194). El desconocido expresa la opinión de la *Sociedad de la Torre*: lo que los jóvenes como Wilhelm llaman “destino” no es sino un modo de fundamentar el propio capricho irreflexivo. Wilhelm opone a esto la siguiente idea: para él, no solo hay que creer en el destino sino que hay que confiar en él, ya que son sus designios los que hacen que, de pronto, una serie de sucesos lleven a uno a fijarse una meta antes totalmente insospechada. El desconocido dice, entonces, lo siguiente:

Con esos principios no habría muchacha que pudiera sostener su virtud, ni hombre que pudiera mantener dinero alguno en su bolsillo, pues hay muchas posibilidades para desprenderse de una y de otro. Sólo puedo admirar al hombre que sabe lo que beneficia a otros y sabe dominar sus caprichos. Todos tienen su propia suerte en sus manos, al igual que el artista que tiene ante sí un material en bruto al que ha de dotar de forma. Mas ocurre con este arte como con todos: que sólo nacemos con la capacidad para él, pero esta capacidad quiere que la estudiemos y ejercitemos cuidadosamente (p. 194).

Lo que aparece aquí es, por primera vez en la novela, una acepción, una interpretación posible de la idea de *formación*. En este

punto, queremos retener lo siguiente: según expresa el desconocido, en la vida de un ser humano nada sucede por voluntad de una “fuerza superior” sino como resultado de la conjunción de, por un lado, una disposición innata, y, por el otro, el “estudio” y el “ejercicio”. Lo de “estudiar” y “ejercitar” quiere, a su vez, decir: es necesaria la acción racional y consciente del ser humano para alcanzar una meta determinada. El modo en que se refiere aquí a la noción de formación da cuenta de las premisas ilustradas del concepto, de su deuda con una cosmovisión que podríamos calificar de *racionalista*.

Enrique de Ofterdingen es, como se sabe, la respuesta de Novalis al *Wilhelm Meister*. En una carta a su amigo Ludwig Tieck del 23 de febrero de 1800, Novalis alude de manera despectiva a la novela de formación de Goethe; dice allí que *Años de aprendizaje* es “un *Cándido* contra la poesía – una novela nobiliaria” (NOVALIS, 1978, p. 691). En unas notas redactadas en ese mismo año, por su parte, entre enero y abril, se lee: “*Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* es, por cierto, una novela totalmente *prosaica* – y moderna. Lo romántico queda destruido – también la poesía de la naturaleza, lo maravilloso – Trata tan solo de cosa *humanas* ordinarias – la naturaleza y el misticismo han sido olvidados por completo” (1978, p. 800ss.).

No parece casual, en vista de lo anterior, que la noción de *destino* atravesase por entero el *Enrique de Ofterdingen*, esta vez, empero, como fuerza *efectivamente actuante* en el mundo narrado, y ya no como mero resultado de una confusión del protagonista adolescente, como era el caso con *Wilhelm Meister*. Desde el comienzo mismo de la novela, Novalis presenta a un héroe cuya configuración no parte ni de la descripción física ni de la indagación psicológica, sino, más bien, de aquello a lo que este parecería estar destinado a convertirse, es decir, en otras palabras, de aquella vocación por la poesía que irá revelándose progresivamente con el transcurrir de los episodios.

La pugna entre el mundo contemplativo y poético, de un lado, y el productivismo del mundo burgués, de otro, se pone de manifiesto desde la primera escena. Enrique, tras despertar de un sueño de carácter casi epifánico en el que una Flor Azul “le atraía con una fuerza irresistible” (NOVALIS, 2017, p. 90), es inmediatamente interpelado por su padre, representante de esa vida activa y prosaica. Mientras que este último entiende el sueño como “tonterías” o “inutilidades que solo pueden

[hacer] daño” (p. 90) y alejar al hombre del pragmatismo de la lógica burguesa, el joven Enrique no puede sino concebirlo como una “visión extraordinaria” (p. 90), como una “libre expansión de la fantasía” (p. 92) que sustrae al individuo de la monotonía cotidiana. “Estoy seguro de que el sueño que he tenido esta noche no ha sido algo casual, sino que va a contar en mi vida, porque lo siento como una gran rueda que hubiera entrado en mi alma y que la impulsara poderosamente hacia adelante”, afirma Enrique (p. 92).

El protagonista mismo se vuelve consciente de que la reciente manifestación no estuvo relacionada con la casualidad o el azar sino con cierta fuerza interna que trazó un camino hacia adelante. Son diversos los pasajes en los que Enrique afirma sentirse movido de un lado al otro por una fuerza superior que lo estremece. Esta aparente inexistencia de libre albedrío exacerba el rol pasivo de este personaje cuya vida parecería convertirse en un cumplimiento de algo ya escrito. A lo largo de la historia, Enrique se limita a observar los indicios diseminados durante su viaje con el objetivo de descubrir quién es.

La Flor Azul soñada, símbolo de la poesía, irá develándose ante el protagonista en su interacción con los personajes centrales de cada capítulo. Tras dejar su tierra natal, Enrique y su madre inician un viaje junto a los mercaderes con destino a Ausburgo. El joven no puede sino sentir este periplo “como si fuera un viaje de regreso” (p. 100). El llamado a ser poeta parecería casi apriorístico, y los encuentros con el resto de los personajes, fijados de antemano. Así, les confiesa a los mercaderes que

desde hace tiempo oigo hablar a menudo de poetas y de trovadores, pero nunca he visto a ninguno. No puedo ni sospechar cómo debe ser el extraño arte de estos hombres; sin embargo, anhelo siempre oír hablar de él. Me parece como si tuviera que comprender mucho mejor lo que ahora no es para mí sino un vago presentimiento (p. 104).

Este vago presentimiento reaparece tras la cena con los excruzados. Luego de reavivar los cánticos de batalla y advertir “[su] alma como transportada de emoción” (p. 135), “[sintió] que le faltaba un laúd” (p. 136). Aun sin conocer su aspecto ni qué podía esperar de él, Enrique percibe la necesidad de poseer aquel instrumento propio

de los poetas. Instantes más tarde, es una “música maravillosa” (p. 136) lo que preludia el encuentro con Zulima y la niña. “Me parece haberos visto alguna otra vez. Dejadme pensar... No puedo acordarme; he perdido mucho la memoria; pero vuestro aspecto despierta en mí extraños recuerdos de alegres tiempos. (p. 138)”, afirma Enrique al ver a la muchacha. Una vez más, la memoria parecería estar cubierta por un *velo* que va corriéndose progresiva y casi independientemente de la voluntad del protagonista.

Así como fueron los excruzados quienes, de algún modo, conectaron a Enrique con Zulima, será el minero, cuyas palabras abrirán una “puerta secreta” (p. 159) en el alma de aquel, quien lo llevará directo hacia el eremita y su libro mágico. Es preciso recordar que Novalis no está dispuesto a renunciar a los ideales poéticos, como tampoco, a comprender el límite entre el arte y la vida. La huida subjetiva que propone en esta novela lo lleva a crear un mundo de ensoñación en el que las regiones del sueño y la vigilia, lo finito y lo infinito, la historia y la poesía se confunden. El libro mágico que el ermitaño le presenta a Enrique funciona como punto de convergencia de estos opuestos, así como, también, exhibe de modo explícito la disolución de la continuidad temporal. Así, se lee:

[El libro] no tenía título; sin embargo, hojeándolo encontró algunos dibujos. Se quedó asombrado al verlos: le parecía haber visto alguna otra vez aquellas imágenes. Miró con algo más de atención y descubrió con pasmo su propia figura; no era muy difícil distinguirla entre las otras. Le parecía aquello un sueño; miró varias veces más, no había duda, era él. No daba crédito a sus sentidos; en otro de los dibujos se vio de nuevo a sí mismo; aquella vez se encontraba en aquella cueva y junto a él estaban el eremita y el anciano (p. 174).

Esta puesta en abismo enfatiza la yuxtaposición entre pasado, presente y futuro. Enrique descubre su propia figura entre las ilustraciones de las páginas y el camino que aún le falta recorrer hasta develar su identidad como poeta consumado.

Los eventos se engarzan unos con otros y, sin necesidad de tomar decisión alguna e incompetente para la acción, el joven se deja llevar por aquéllos. “La vida agitada y los grandes acontecimientos le perturbarían. Su destino es una vida sencilla, [pues] Enrique había

nacido para ser poeta” (p. 179), sostiene el narrador. No obstante, no será hasta su enamoramiento con Matilde que el protagonista terminará de configurarse como uno. Es el amor lo que le depara al joven la madurez para la poesía. Su evolución espiritual, que comienza con la flor azul soñada, encuentra su culminación en la flor azul realizada: el amor; que por obra de la poesía transfigura todo lo real. En medio de sus exaltaciones amorosas tras conocer a Matilde, es el mismo Enrique quien no solo comprende su cometido de acceder a la poesía a partir de la adoración y el amor que siente por la muchacha, sino quien, además, descarta la posibilidad de que su periplo se haya debido al azar.

CONCLUSIONES

Novalis –y, *grosso modo*, el romanticismo en su conjunto– representa una “confusa protesta” frente a la realidad degradada de la sociedad burguesa. Dicha protesta es calificada por Lukács de radical y voluntarista, “vuelta hacia atrás”, además de, por ello, en gran medida, infantil o adolescente. Frente a esto está siempre, en cada fase del desarrollo intelectual de Lukács que hemos estudiado aquí, Goethe. El poeta de Weimar busca un “diálogo” con las figuraciones de la realidad dada, en un gesto realista que señala ya, por momentos y con las limitaciones propias de una perspectiva idealista, hacia el materialismo dialéctico.

La distancia que existe entre Novalis y Goethe, que Lukács resalta una y otra vez, se aprecia de la manera más notoria en la postura antagónica asumida respecto del concepto de “destino” en *Enrique de Ofterdingen* y *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. En la novela romántica, los sucesos vividos por el héroe suponen el lento e inexorable cumplimiento de su destino: convertirse en poeta. En cambio, el aprendizaje de Wilhelm Meister consiste precisamente en llegar a ver –gracias a las intervenciones de la *Sociedad de la Torre*– lo absurdo y peligroso que resulta la creencia religiosa en un poder superior que guía los actos de los individuos sin que estos puedan hacer nada al respecto.

La fe en el destino supone, como indica Lukács, una claudicación *a priori* ante una realidad “fea”, mientras que lo que busca mostrar Goethe

es que existe aún la posibilidad de un sentido para el ser humano en dicha realidad, si es que el hombre está dispuesto a modificarla mediante la acción conjunta. Lukács parece basarse en esto para postular que la radicalidad de la crítica romántica a la realidad capitalista termina por erigir a esta en un destino, mientras que la búsqueda goetheana de una conciliación aún posible supondría una crítica mucho más progresista y, por ello, cercana a su propia concepción del quehacer humano.

NOTAS

1. Este es el modo en que Lukács interpreta la famosa frase de Friedrich Schlegel según la cual “la Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el Meister de Goethe son las tendencias más grandes de la época” (fr. N° 206 del *Athenaeum*; cit. en CARUGATTI & GIRON, 2005, p. 14).
2. El subrayado es nuestro, aquí y en las citas que siguen.
3. Dice Goldmann que, a diferencia de *El alma y las formas*, que era un libro centrado en la categoría del “todo o nada” —en la “grandeza del rechazo”— *Teoría de la novela* “es un libro dialéctico hegeliano” regido “por la categoría del ‘sí y no’, de la contradicción, [...] que afirma que el tipo humano más válido en el mundo actual es el individuo complejo y problemático” (1971, p. 184).
4. El artículo se publicó primero en ruso en la *Enciclopedia de Literatura de Moscú*, en 1935.
5. Y Balzac.
6. Esta es una idea que Lukács toma prestada de Schiller, quien, en una carta a Goethe escrita el 8 de julio de 1796, afirmaba: “[L]a novela, tal como está, se acerca en algunos rasgos a la epopeya, entre otras cosas por el hecho de que posee máquinas que en cierto modo representan en ella a los dioses o al imperioso destino” (SCHILLER & GOETHE, 2014, p. 119).
7. Según lo que informa Ludwig Tieck, Heinrich emprende un viaje hacia una montaña en compañía de Cyane; a través de un pasadizo, llega al país maravilloso en el que el hombre y la naturaleza viven en armonía (la Edad de Oro). Allí, Heinrich encuentra la Flor Azul, que, en realidad, es Mathilde misma y que está dormida como fruto de un encantamiento. La acompaña la hija de ambos. (Es decir que Heinrich ha sido padre sin

saber bien cómo, al igual que Wilhelm Meister). Tras liberarla del estado de duermevela en que se hallaba, “Enrique es feliz con Mathilde, que es, a la vez, la muchacha oriental y Cyane”. Entonces, “se celebra la más alegre fiesta del alma” (NOVALIS, 1981, p. 281). Es decir, tiene lugar una suerte de casamiento anímico entre Heinrich y un ser que, según se revela de pronto, es, a la vez, tres mujeres.

8. En *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* se narra la historia de la ilusión y desilusión teatral de Wilhelm Meister. El padre de Wilhelm es un comerciante adinerado, y en la casa familiar este impone su severa, aunque afectuosa, legalidad. Entre los sucesos destacados de la infancia del héroe, sobresale el que la madre le regala a su hijo, para una Navidad, un teatro de marionetas que despierta en él la pasión por el teatro. Wilhelm vive a partir de aquí una típica *carrera de artista*: el niño y, después, el adolescente se van perfeccionando en el arte escénico. El padre, empero, quiere que su hijo se dedique al comercio, como él, lo cual provoca un conflicto generacional. Más tarde, Wilhelm conoce a la actriz Mariane, con quien tiene una relación amorosa que se ve de súbito interrumpida cuando el primero descubre que, según parece, ella tiene otro amante. Luego de recuperarse de su tristeza gracias, en parte, a la compañía de su amigo Werner, el viejo Meister decide que su hijo debe emprender un viaje para resolver algunos asuntos del negocio y, de paso, olvidarse por completo de Mariane y el teatro. De modo que Wilhelm sale de viaje; pero, de casualidad, conoce en un pueblito a Philine (y a su criado Friedrich) y Laertes, dos actores sin compañía, a los que pronto se suman Mignon e, inesperadamente, los Melina. Más tarde se les agrega un arpista (Agustín), entre otros personajes que van y vienen. Estas nuevas relaciones lo acercan de nuevo al mundo del teatro, y lo alejan del camino fijado para él por su padre. El tiempo va pasando, y Wilhelm pospone una y otra vez, por causas externas, el regreso a casa. Cierta día pasan por allí unos condes, que invitan a la tropa de actores a instalarse en su castillo para preparar una obra en honor al príncipe, que ha de establecer su cuartel general en las inmediaciones, en el marco de la guerra que se ha desatado. Uno de los oficiales del castillo, Jarno, parece estar especialmente interesado en Wilhelm, y un día le presta las obras de Shakespeare, cuya lectura es central en términos formativos. Más tarde, ya fuera del castillo, y algo desilusionados por el trato allí recibido, los miembros de la

compañía deciden formar una suerte de “república”, y Wilhelm es electo “presidente”. Es bajo esa condición que este toma la errónea decisión de seguir un camino que, según le han advertido, es peligroso, y el grupo es violentamente atacado por una banda de ladrones. Una mujer (Natalie) salva a Wilhelm de la muerte, y este queda enamorado de ella. Luego de serias peleas entre los actores, y una vez que el héroe se ha restablecido, los artistas parten rumbo a Hamburgo, donde ingresan a la compañía de Serlo y su hermana, la melancólica y trágica Aurelia. Esta, sintiéndose a gusto con Wilhelm, le cuenta su historia de su vida, y le habla, además, de un tal Lothario. Lo cierto es que este hombre, Lothario, y su círculo empiezan a inmiscuirse en la vida de Wilhelm, hasta el punto de que, al final, el joven héroe se integra a la “Sociedad de la Torre” conformada por aquellos, y a la que pertenecen también Jarno, Natalie, Friedrich y, entre otros, distintos “desconocidos” con los que el héroe se ha ido encontrando “casualmente” a lo largo de su vida. El abandono del teatro, el reconocimiento de que es, no sin ciertas dudas, padre de un niño, Félix, que ha dado a luz la ahora difunta Mariane, el reencuentro con su amigo Werner, que le ha granjeado una considerable fortuna invirtiendo su dinero por él, el casamiento con la noble Natalie y la conformación de una utópica “alianza” entre Wilhelm y Lothario son hechos que aluden a un final feliz.

9. En *Enrique von Ofterdingen* se narra, desde una gran distancia temporal –la historia transcurre en la Edad Media, mientras que Enrique el narrador heterodiegético relata desde algún punto de la Modernidad–, el “despertar” del héroe homónimo a la *vida poética*. Enrique, hijo de un artesano descreído de la vida que ha dejado su educación en manos de su esposa, “sale” al mundo siendo ya un joven de veinte años, precisamente, en compañía de su madre, quien lo lleva a Augsburg a conocer al abuelo, el viejo y aristócrata Schwaning. Las experiencias vividas por Heinrich a partir de la salida del hogar –las jornadas de viaje con los mercaderes; la noche en el castillo del ex cruzado; el encuentro con Zulima y su niña, traídas como “trofeos” de Oriente; el diálogo con el minero extranjero en la posada del pueblo; el diálogo con el eremita que vive en la caverna y la lectura de su libro mágico, en el que está representada la vida pasada y futura de Enrique; la fiesta en la residencia del abuelo, en la que conoce al afamado poeta Klingsohr y a su hija, Mathilde; el inicio de la relación con esta última; el presagio de la muerte de Mathilde, que tiene lugar en un

sueño; la unión amorosa de los dos jóvenes, etc.– se suceden en el curso de pocos días y funcionan, a la vez, como *revelación* paulatina de su propia condición de poeta.

LUKÁCS LÊ NOVALIS: A NOÇÃO DE “DESTINO”

RESUMO

Este trabalho traça as variações e concomitâncias nas formas em que György Lukács interpretou o romantismo, em geral, e a obra de Novalis, em particular, em seus períodos pré-marxista e marxista. A hipótese é que, para além de algumas mudanças “superficiais”, Lukács sempre lê, em Novalis, uma crítica fracassada à realidade degradada do mundo burguês, para a qual o poeta romântico, inadvertidamente, lhe concede o estatuto de destino. A intenção última é contribuir para a compreensão do porquê, para Lukács, Goethe representa o pólo positivo contra o Novalis.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo, destino, Goethe, sociedade burguesa, renuncia.

LUKÁCS READS NOVALIS: THE NOTION OF “DESTINY”

ABSTRACT

This work traces the variations and concomitances in the ways in which György Lukács interpreted the romanticism, in general, and the work of Novalis, in particular, in his pre-Marxist and Marxist periods. The hypothesis is that, beyond some “superficial” changes, Lukács always reads, in Novalis, a failed critique of the degraded reality of the bourgeois world, to which the romantic poet, unwittingly, grants him the status of destiny. The ultimate intention is to contribute to the understanding of why, for Lukács, Goethe represents the positive pole against Novalis.

KEYWORDS: Romanticism, destiny, Goethe. bourgeois society, renunciation.

REFERÊNCIAS

GOETHE, J. W. Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister. In: *Narrativa*. Ed. M. Siguán. Madrid: Espasa, 2006. p. 131-732.

- GOLDMANN, Lucien. Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács. In: LUKÁCS, G. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971. p. 171-203.
- JUNG, Werner. Das vormarxistische Werk. In: *Georg Lukács*. Stuttgart: Metzler, 1989. p. 33-80.
- LUKÁCS, György. *Escritos de Moscú*. Ed. M. Vedda. Trad. M. Vedda y M. Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- _____. *Teoría de la novela*. Trad. M. Sacristán. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- _____. *Selected Correspondence 1902-1920*. Selección, edición, trad. y notas de J. Marcus y Z. Tar. Introd. de Z. Tar. Nueva York: Columbia U.P., 1986.
- _____. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Trad. de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- _____. *Goethe y su época. Precedido de Minna von Barnhelm*. Trad. M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- NOVALIS. *Himnos a la noche / Enrique de Ofterdingen*. Trad. E. Barjau. Barcelona: Altaya, 1981.
- _____. *Werke in drei Bänden*. Ed. R. Samuel. Múnich: Hanser, 1978.
- SCHILLER, Friedrich; GOETHE, J. W. “La más indisoluble unión”. *Epistolario completo 1794-1805*. Ed. y trad. de M. G. Burello y R. Rohland. Buenos Aires: Miño Dávila, 2014.
- CARUGATI, Laura; GIRON, Sandra. Prólogo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Trad. L. Carugatti y S. Girón. Buenos Aires, Biblos, 2005. p. 9-27.
- VEDDA, Miguel. *La sugestión de lo concreto*. Estudios sobre teoría literaria marxista. Buenos Aires: Gorla, 2006.

Submetido em 30 de outubro de 2018.

Aceito em 14 de novembro de 2018.

Publicado em 11 de abril de 2019
